

**Pantelis Michelakis, *Greek Tragedy on Screen, Classical Presences*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2013, 279 σ.**

Ο Παντελής Μιχελάκης, καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Bristol, έχει ασχοληθεί συστηματικά με τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και της κλασικής παράδοσης ευρύτερα στον σύγχρονο κόσμο, και ιδιαίτερα τον κινηματογράφο.<sup>1</sup> Το πρόσφατο βιβλίο του *Greek Tragedy on Screen* είναι αφιερωμένο στη διερεύνηση της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στον κινηματογράφο.

Παραπέμποντας στον προδρομικό θεωρητικό του κινηματογράφου Riccioto Canudo,<sup>2</sup> ο Μιχελάκης εντοπίζει ως κοινό στοιχείο της τραγωδίας και του κινηματογράφου την πολυσχιδή φύση τους: η τραγωδία είναι μια μορφή τέχνης που ενσωματώνει το επικό στοιχείο, τον διθύραμβο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες· ο κινηματογράφος συνδυάζει τόσο ρυθμικές (μουσική και ποίηση) όσο και πλαστικές τέχνες (αρχιτεκτονική, ζωγραφική και γλυπτική) – και αυτός ο συνδυασμός διαφορετικών μορφών είναι το σημείο, στο οποίο οι δύο τέχνες συναντώνται (σ. 1-2). Στο πλαίσιο αυτό, ο Μιχελάκης εστιάζει στα σημεία σύγκλισης του κινηματογράφου και της αρχαίας τραγωδίας με στόχο να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως ένας μεσολαβητής ανάμεσα στην αρχαία τραγωδία και τις έντονες συζητήσεις σχετικά με τον ρόλο της καλλιτεχνικής αναπαράστασής της στη σύγχρονη κοινωνία (σ. 6).

Κατά τον συγγραφέα, η επιστημονική και καλλιτεχνική επικαιρότητα της μελέτης του συναρτάται με μια σειρά από πρόσφατες εξελίξεις: πολλές χαμένες ταινίες έχουν έρθει στην επιφάνεια, κυρίως από τη δεκαετία του 1990 μέχρι και σήμερα·<sup>3</sup> πολλές θεωρίες, όπως αυτές της πρόσληψης και της κριτικής, έχουν εδραιωθεί προσφέροντας νέα εργαλεία ανάλυσης και ερμηνείας οπτικοακουστικών μέσων και κειμένων· τέλος, οι σπουδές του θεάτρου και κινηματογράφου γνωρίζουν όλο και μεγαλύτερη διάδοση.<sup>4</sup> Μεγάλη άνθηση παρατηρείται τελευταίως στην παραγωγή

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: Pantelis Michelakis and Maria Wyke (επιμ.), *The Ancient World in Silent Cinema*, CUP, Cambridge, 2013· Pantelis Michelakis, «Greek Lyric from the Renaissance to the Eighteenth Century», στο: Felix Budelman (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, CUP, Cambridge, 2009, σ. 336-351· Euripides: *Iphigeneia at Aulis*, Duckworth, Λονδίνο 2006. Για την πλήρη εργογραφία του Π. Μ. βλ. στο [http://research-information.bristol.ac.uk/en/persons/pantelis-michelakis\(02b65041-f12e-4cc3-a8ba-5d226507dd80\).html](http://research-information.bristol.ac.uk/en/persons/pantelis-michelakis(02b65041-f12e-4cc3-a8ba-5d226507dd80).html) (25/7/2015).

<sup>2</sup> Βλ. Ricciotto Canudo, «The Birth of the Sixth Art» [1911], στο: Philip Simpson, Andrew Utterson και Karen J. Shepherdson (επιμ.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, τμ. 1, Routledge, Λονδίνο 2004, σ. 25-33.

<sup>3</sup> Βλ. «List of rediscovered films» [[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_rediscovered\\_films](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rediscovered_films) (7/2/2015)].

<sup>4</sup> Ταυτόχρονα, θα πρόσθετα, μεγάλο είναι και το ερευνητικό ενδιαφέρον, τα τελευταία χρόνια, πάνω σε θέματα που αφορούν την πρόσληψη της αρχαιότητας (βλ., ενδεικτικά, Stefano-Maria Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009), και ειδικότερα, την πρόσληψη και την ερμηνεία του Ομήρου (βλ., ενδεικτικά, Barbara Graziosi και Emily Greenwood (επιμ.), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, OUP, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, 2007),

ταινιών ιστορικού και μυθολογικού περιεχομένου, καθώς και ταινιών που μεταφέρουν στη σκηνή κλασικά λογοτεχνικά έργα, όπως, μεταξύ άλλων, αυτά του Σαίξπηρ [Shakespeare] (σ. 4, 5).<sup>5</sup> Στο πλαίσιο αυτών των εξελίξεων ο Μιχελάκης θέτει δύο βασικά ερωτήματα: α) Πώς οι αφηγήσεις των αρχαίων τραγωδιών και η μεταφορά τους στη μεγάλη οθόνη μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως πηγή αναστοχασμού των μύθων στον σύγχρονο κόσμο; Και β) Πώς η αρχαία τραγωδία μπορεί να αποτελέσει θέμα συγκρουόμενων, πλην όμως αλληλένδετων, συζητήσεων σχετικά τις κινηματογραφικές πρακτικές, την ιστορία και την κριτική; (σ. 6).

Το βιβλίο χωρίζεται σε εννέα ενότητες που αντιστοιχούν σε εννέα επιμέρους θεματικές. Οι τρεις πρώτες ενότητες «Spectatorship», «Canonicity» και «Adaptation» πραγματεύονται τη θέση της ελληνικής τραγωδίας στον εικοστό και στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα. Οι τρεις επόμενες, «Word and Image», «Media» και «Genre», αφορούν την ποικιλία των μεθόδων και πρακτικών που χρησιμοποιούνται στις μεταφορές της αρχαίας τραγωδίας στον κινηματογράφο. Οι τρεις τελευταίες ενότητες, «History», «Time» και «Space», έχουν να κάνουν με τον τρόπο λειτουργίας και τις πολιτικές που ακολουθούνται κατά την κινηματογραφική προσαρμογή.

Στην πρώτη ενότητα («Spectatorship»), ο Μιχελάκης αρχικά εξετάζει από φιλοσοφική και κοινωνιολογική πλευρά τους θεατές και τη σχέση που αναπτύσσουν με το θέαμα. Στη συνέχεια, παρουσιάζει την παρακολούθηση των ταινιών όχι μόνο ως μια αποστασιοποιημένη, εκλογικευμένη διαδικασία, αλλά και ως μια εμπειρία που μπορεί πραγματικά να μεταβάλει τις αντιδράσεις των θεατών (αναλόγα με τον ορίζοντα προσδοκιών τους) (σ. 17). Ως παράδειγμα χρησιμοποιείται η γαλλική ταινία *Ο θρύλος του Οιδίποδα* (*La Légende d'Œdipe*, 1913) του σκηνοθέτη Γκαστόν Ρουντές [Gaston Roudès] με πρωταγωνιστή τον Ζαν Μουνέ-Σουλύ [Jean Mounet-Sully]. Στην ταινία αυτή, κατά τον Μιχελάκη, το ανθρώπινο σώμα αποτελεί μια αφύσικη και 'παραμορφωμένη' παρουσία στον χώρο, που οδηγεί τον θεατή σε μια συγκεκριμένη εικόνα, χωρίς η κάμερα να καθοδηγεί κάπου το βλέμμα του. Σε αντίθεση με το αρχαίο θέατρο στο οποίο ο θεατής έπρεπε σε μεγάλο βαθμό να εικάσει τι ακριβώς συμβαίνει, η συγκεκριμένη ταινία 'επιτίθεται' στον θεατή μέσα από σκηνές που απεικονίζουν τις πράξεις των χαρακτήρων της ταινίας με τόσο έντονο τρόπο, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ότι μεταφέρονται οι συνέπειες των πράξεων αυτών πάνω στους ίδιους τους θεατές.

Η δεύτερη ενότητα («Canonicity») κάνει μια καταγραφή των πολιτισμικών, θεσμικών και κριτικών συντελεστών, οι οποίοι συστήνουν τον «κανόνα» όλων των

---

την πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας (βλ., ενδεικτικά, Erin B. Mee και Helene P. Foley (επιμ.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, OUP, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, 2011), και την πρόσληψη της αρχαίας Ρώμης στον κινηματογράφο (βλ., ενδεικτικά, Maria Wyke (επιμ.), *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1997).

ταινιών που αποτελούν προσαρμογές αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (από τον βουβό κινηματογράφο έως σήμερα). Ο συγγραφέας εξετάζει τα κριτήρια με τα οποία θα πρέπει να γίνεται η διαμόρφωση αυτού του «κανόνα» («canonization») καταλήγοντας στα εξής: α) την προσβασιμότητα που μπορεί να έχει το κοινό στις εν λόγω ταινίες, καθώς πολλές ταινίες είναι αρκετά δυσεύρετες, ακόμα και εντελώς απροσπέλαστες· β) το κύρος («status») του θεατρικού έργου στο οποίο βασίζεται η ταινία (όπου δεν παίζει ρόλο η φήμη του σκηνοθέτη ή της ίδιας της ταινίας)· γ) το πόσο συχνά έχει επιλεγεί το εκάστοτε έργο ως θέμα θεατρικών παραστάσεων στην πάροδο του χρόνου· και τέλος, δ) τη θέση που έχει το θεατρικό κείμενο στη λογοτεχνία, στην εκπαίδευση, ακόμα και στην εξέλιξη της φιλοσοφίας και την ιστορία των ιδεών (π.χ. ο μύθος του Οιδίποδα μετά τον Freud) (σ. 39-41). Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου ο Π. Μ. εξετάζει την έννοια του (κινηματογραφικού) ρεαλισμού και πώς αυτός μας βοηθά να αντιληφθούμε πληρέστερα ένα κλασικό έργο,<sup>6</sup> χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα την *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη (1962) και τον *Οιδίποδα τύραννο* (*Edipo re*, 1967) του Πιερ Πάολο Παζολίνι [Pier Paolo Pasolini]. Ο Κακογιάννης επιδίδεται σε έναν διαρκή αγώνα ενάντια στο χρόνο· θέλει η *Ηλέκτρα* να 'απεκδύεται' τη χρονικότητά της, γι' αυτό χρησιμοποιεί και το 'διαχρονικό' ελληνικό τοπίο ως μέρος του σκηνικού χώρου ή άλλες τεχνικές και αισθητικές πρακτικές, όπως η αφαίρεση στίχων και η εστίαση σε συγκεκριμένες κινήσεις, συναισθήματα ή μέρη του σκηνικού χώρου για να αποδώσει την ένταση ορισμένων σκηνών. Ο Παζολίνι μέσα από έναν 'εξπρεσιονιστικό ρεαλισμό' δείχνει πώς η ρεαλιστική προσέγγιση μπορεί να ανιχνεύσει τα όρια της διαφάνειας, να καταβάλει τον θεατή και να τον συντρίψει με την υπερβατικότητα της (σ. 54). Ο Παζολίνι προτιμά η ένταση να προέρχεται όχι από τη σκηνή του θανάτου της Ιοκάστης ή της τύφλωσης του Οιδίποδα, αλλά μέσα από σκηνές που ενέχουν το οικείο, μετατρέποντας την ταινία σε μια εσωτερική εμπειρία για τον θεατή (σ. 52).

Στην εισαγωγή της τρίτης ενότητας («Adaptation») ο Μιχελάκης ανιχνεύει τις σύγχρονες μεταφορές της αρχαίας τραγωδίας και τη σχέση τους με τα πρωτότυπα: τον συγγραφέα, το κείμενο και τη γλώσσα στην οποία αυτά πρωτογράφηκαν, τις τότε πρακτικές του θεάτρου κ.ά. Ως παραδείγματα χρησιμοποιεί τις απόψεις του Μιχάλη Κακογιάννη για την *Ηλέκτρα* του και τις απόψεις του Λαρς φον Τρίερ [Lars von Trier] για την τηλεοπτική μεταφορά της *Μήδειας* (1988). Ο Κακογιάννης υποστηρίζει με τόλμη ότι όχι μόνο έχει κρατήσει το «πνεύμα» του έργου του Ευριπίδη, αλλά και πως έχει βελτιώσει το έργο συνολικά, ενώ ο φον Τρίερ, που χρησιμοποίησε για την ταινία του το σενάριο που είχε γράψει ο Καρλ Θίοντορ Ντράγερ [Carl Theodor Dreyer] πάνω

<sup>6</sup> Για περισσότερα σχετικά με τον κινηματογραφικό ρεαλισμό, βλ. David Bordwell και Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006, σ. 199.

στον μύθο της Μήδειας, ισχυρίζεται ότι βρισκόταν σε τηλεπαθητική επαφή με τον εκλιπόντα Δανό σκηνοθέτη. Στην κατανόηση της κινηματογραφικής προσαρμογής ή μεταφοράς («adaptation») συμβάλλει η εξέταση της ταινίας *Κραυγή γυναικών* (*A Dream of Passion*, 1978) του Ζυλ Ντασέν [Jules Dassin], η οποία είναι επί της ουσίας, για άλλη μια φορά, μια προσέγγιση της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Σκοπός του συγγραφέα στην ενότητα αυτή δεν είναι να αξιολογήσει και να ξεχωρίσει τις πιο επιτυχημένες κινηματογραφικές μεταφορές αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, αλλά να κάνει κατανοητή τη διαδικασία της κινηματογραφικής προσαρμογής, ως ενός συστήματος από ξεχωριστούς τρόπους και πρακτικές, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη διακειμενικότητα στη λογοτεχνία. Αυτές οι πρακτικές ποικίλλουν ανάλογα με τον τρόπο που πραγματώνεται η κάθε κινηματογραφική προσαρμογή, (δηλαδή με το αν γίνεται χρήση μεταφορών, μετρικών/γλωσσολογικών συμβάσεων, οπτικών, μουσικών ή ιστορικών αναπαραστάσεων κλπ.) και ανάλογα με το βάρος που ρίχνεται στο πρωτότυπο κείμενο, κάτι το οποίο μπορεί να μετατρέψει την κινηματογραφική μεταφορά σε μια εξ ολοκλήρου νέα δημιουργία, η οποία παρεκκλίνει ριζικά από το πρωτότυπο (σ. 78-79).

Η επόμενη ενότητα («Word and Image») περιστρέφεται γύρω από τη θεματική του δραματικού κειμένου σε αντιδιαστολή προς την εικόνα και τον ήχο ενός κινηματογραφικού έργου. Εδώ, ο Μιχελάκης στρέφει την προσοχή του σε δύο *avant-garde* ταινίες, την *Αντιγόνη* (1992) των Ζαν-Μαρί Στράουμπ [Jean-Marie Straub] και Ντανιέλ Ουιγέ [Danièle Huillet] και το *Illiac Passion* (1967) του Γκρέγορι Μαρκόπουλος [Gregory Markopoulos], οι οποίες επαναπροσδιορίζουν τους μύθους της Αντιγόνης και του Προμηθέα αντίστοιχα. Και στις δύο περιπτώσεις, ο συγγραφέας εμβαθύνει σε θέματα που σχετίζονται με την αφηγηματικότητα του κειμένου, τη σκηνοθεσία και φυσικά τη μουσική της ταινίας. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αυτές οι δύο ταινίες προσεγγίζουν με έναν αποδομητικό τρόπο το κείμενο τους, 'κατακερματίζοντας' και 'παραμορφώνοντας' το αρχικό του νόημα. Για παράδειγμα, στην ταινία του Μαρκόπουλος, ο τρόπος απαγγελίας από τους ηθοποιούς είναι γεμάτος από έντονες παρηχήσεις και επαναλήψεις και αυτή η διαβρωτική τακτική παρατηρείται στα επαναλαμβανόμενα και εντόνως επεξεργασμένα πλάνα της ταινίας. Όπως τονίζει και ο συγγραφέας στο τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας (σ. 98, 99), οι ταινίες αυτές δίνουν περισσότερο βάρος στο συναίσθημα παρά στη λογική συνέπεια του νοήματος (μια χρήσιμη παρατήρηση ιδίως για την κατανόηση του *Illiac Passion*).

Στην πέμπτη ενότητα του βιβλίου («Media»), ο συγγραφέας εκφράζει την άποψη ότι η μεταφορά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον κινηματογράφο δεν μπορεί να γίνει κατανοητή δίχως τη χρήση άλλων μέσων επικοινωνίας και

καλλιτεχνικής έκφρασης.<sup>7</sup> Αρχικά, γίνεται λόγος για το πώς μπορούν ορισμένα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα να αποτελέσουν συστατικό της μεταφοράς μιας αρχαίας τραγωδίας στη μεγάλη οθόνη, με σημεία αναφοράς την *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη (βλ. επίσης ενότητες 2 και 3), την *Αντιγόνη* των Στράουμπ και Ουιγέ, και τον *Προμηθέα* (1998) του Τόνυ Χάρισον [Tony Harrison]. Κατόπιν, ο συγγραφέας παραθέτει αναλυτικότερα τρόπους με τους οποίους οι κινηματογραφικές αποδόσεις της αρχαίας τραγωδίας μπορούν να συναρτηθούν με άλλα μέσα επικοινωνίας ή άλλους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης (π.χ. χορός, θέατρο, τηλεόραση). Για τον χορό επιλέγει τη θεατρική παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, όπως παρουσιάστηκε από την Έβα Πάλμερ [Eva Palmer] στις Δελφικές Εορτές το 1927 (μέσα από την κινηματογραφική αναπαραγωγή των αδελφών Γαζιάδη).<sup>8</sup> Για το θέατρο χρησιμοποιεί ταινίες όπως η *Ανθρωποκτονία* (*My Son, My Son, What Have Ye Done*, 2009) του Βέρνερ Χέρτζογκ [Werner Herzog], το *Θέατρο του πολέμου* (*Teatro di Guerra*, 1998) του Μάριο Μαρτόνε [Mario Martone] και την *Κραυγή γυναικών* του Ντασέν, οι οποίες χρησιμοποιούν μια παραλλαγή της τεχνικής του θεάτρου εν θεάτρω (*play within a/the play*), το θέατρο μέσα στον κινηματογράφο (*play within a film*), για να αποτυπώσουν τη σύγκρουση του τραγικού μυθού με την καθημερινότητα. Για την τηλεόραση χρησιμοποιεί ως παραδείγματα αποσπάσματα της *Αντιγόνης* στην ταινία *Η Γερμανία το Φθινόπωρο* (*Deutschland im Herbst*, 1978) του Φόλκερ Σλόντορφ [Volker Schlöndorff], αλλά και τον *Προμηθέα* του Χάρισον.

Στην έκτη ενότητα («Genre»), ο Μιχελάκης εξετάζει τη σχέση της αρχαίας τραγωδίας με άλλα κινηματογραφικά είδη και ειδικότερα με την κωμωδία και το μελόδραμα, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα την *Ακαταμάχητη Αφροδίτη* (*Mighty Aphrodite*, 1995) του Γούντι Άλεν [Woody Allen] και την *Ιφιγένεια* του Μιχάλη Κακογιάννη (1977). Η πρώτη ταινία αποτελεί μια παρωδία του μύθου του Οιδίποδα, στην οποία κλονίζονται όλες οι αφηγηματικές, δραματικές και θεματικές τεχνικές, καταλήγοντας σε ένα κωμικό αποτέλεσμα. Στη δεύτερη ταινία γίνεται χρήση μελοδραματικών συμβάσεων οι οποίες έχουν πολιτικό αντίκτυπο, μιας και η ταινία γυρίστηκε στον απόηχο της εισβολής στην Κύπρο και του πολέμου στο Βιετνάμ.

Στην επόμενη ενότητα («History») μελετάται η σχέση της αρχαίας τραγωδίας με τη σύγχρονη ιστορία και ο τρόπος με τον οποίο η αρχαία τραγωδία μπορεί να αποτελέσει διάυλο για την κατανόηση ιστορικών γεγονότων. Στον *Θίασο* (1975) του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, η τραγικότητα των γεγονότων του Δεύτερου Παγκοσμίου

<sup>7</sup> Ο συγγραφέας εδώ αναφέρεται στα μέσα επικοινωνίας και καλλιτεχνικής έκφρασης είτε με την 'υλική' τους μορφή (ως μέσα αναπαράστασης και αναπαραγωγής μιας ταινίας), είτε με την αισθητηριακή τους μορφή (ως κάτι οπτικό) ή, ακόμα, ως φορείς πολιτισμού.

<sup>8</sup> Kenneth MacKinnon, *Greek Tragedy into Film*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2013 [1986], σ. 43-48.



Πόλεμου φτάνει σε σημείο να ξεπεράσει την τραγικότητα του μύθου των Ατρείδων. Στο επεισόδιο της *Αντιγόνης* από την ταινία *Η Γερμανία το Φθινόπωρο* του Σλέντορφ εντοπίζεται ένας μεγάλος, και πολλές φορές ειρωνικός, αριθμός παραλληλισμών του μύθου με την κοινωνικοπολιτική συγκυρία στη Γερμανία και, ειδικότερα, τα γεγονότα του φθινοπώρου του 1977. Τέλος, ο *Προμηθέας* του Τόνυ Χάρισον μας ξεναγεί σε σημαντικούς σταθμούς της ευρωπαϊκής ιστορίας, όπως η Βιομηχανική Επανάσταση, οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι και το Ολοκαύτωμα, η πτώση της Σοβιετικής Ένωσης, ακόμα και η μόλυνση του περιβάλλοντος, εξετάζοντας τα μέσα από ένα κοινό πρίσμα. Συγκεφαλαιωτικά, σκοπός αυτής της ενότητας είναι να δείξει πώς η αρχαία τραγωδία ξαναγράφει την ιστορία παρουσιάζοντας εκ νέου ορισμένα σημαντικά ιστορικά γεγονότα, επαληθεύοντας την επικαιρότητά της και προτείνοντας νέους τρόπους για την πρόσληψη της, 'διευθετώντας' έτσι πιθανές ιστορικές ερμηνείες που έχουμε για τα γεγονότα αυτά.

Η όγδοη ενότητα («Time») εστιάζει σε μια αναλυτική καταγραφή των διακυμάνσεων και της διαμόρφωσης της χρονικής συνέχειας/ακολουθίας στον κινηματογράφο. Με αυτό το πρίσμα, ο συγγραφέας αναλύει τρεις διαφορετικές κινηματογραφικές μεταφορές της *Μήδειας*: την *Κραυγή γυναικών* του Ντασέν, τη *Μήδεια* (1969) του Παζολίνι και τη *Μήδεια* (1988) του φον Τρίερ. Αν και πραγματεύονται τον ίδιο μύθο, οι ταινίες αυτές τον εξερευνούν με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο χρονικής αφήγησης η καθεμία. Στη *Μήδεια* του φον Τρίερ, για παράδειγμα, η στατικότητα (ή μη) του χρόνου εξαρτάται από τον ρόλο και τα χαρακτηριστικά του εκάστοτε προσώπου (*Μήδεια*, *Αιγέας*, *Ιάσοντας*), αναδεικνύοντας τις μεταξύ τους διαφορές. Το κεφάλαιο δίνει το έναυσμα για τη διερεύνηση των πιθανών δυνατοτήτων πρόσληψης που δίνουν οι διαφορετικές αφηγήσεις της τραγωδίας, έτσι ώστε να μπορούμε να εξετάζουμε την ερμηνευτική δυναμική της όχι μόνο σε σχέση με το παρελθόν, αλλά και σε σχέση με το παρόν και το μέλλον (σ. 188).

Στην ένατη ενότητα («Space»), ο Μιχελάκης κάνει, καταρχάς, μια σύντομη αλλά περιεκτική αναφορά τοποθεσιών που χρησιμοποιήθηκαν σε κινηματογραφικές προσαρμογές αρχαίων τραγωδιών (αρχαιολογικοί χώροι, βραχώδεις περιοχές, βιομηχανικές ζώνες κ.ά.). Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι δύο τρόποι απεικόνισης του σκηνικού (ρεαλιστικός ή συμβολικός) μπορούν να υπηρετήσουν το περιεχόμενο μιας αρχαίας τραγωδίας, αλλά και να συντελέσουν στον αναστοχασμό θεμάτων όπως είναι η αποξένωση, η εξορία, και η διαμόρφωση σύγχρονων ταυτοτήτων. Το θέμα της αποξένωσης αναπτύσσεται με σημείο αναφοράς την *Ιφιγένεια* του Κακογιάννη. Η ταινία διαδραματίζεται κυρίως σε έναν τεχνητό αρχαιολογικό χώρο, ο οποίος, καθώς η ταινία εκτυλίσσεται, αποκαλύπτει τη διττή σημασία του: ο αρχαιολογικός χώρος, που

συμβολίζει την πόλη της Αυλίδας, παύει σταδιακά να αποτελεί ένα μέρος θαυμασμού και μετατρέπεται σε ένα μέρος όπου επικρατεί ο θάνατος, η φθορά, η αποξένωση. Από την άλλη, ο *Προμηθέας* (*Promitei*, 1936) του ουκρανικής καταγωγής Ιβάν Καβαλερίτζε [Ivan Kavalieridze] τοποθετείται στις παγωμένες πλαγιές του Καυκάσου. Ο σκηνοθέτης, επηρεασμένος από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ουκρανίας στη δεκαετία του 1850 (Κριμαϊκός Πόλεμος), δημιουργεί μια αλληγορία σε σχέση με την εργατική τάξη και το κατεστημένο της εποχής, αναμειγνύοντας ζητήματα ηθικής και εθνικής ταυτότητας με θέματα της κοινωνικής αδικίας (σ. 203). Τέλος, ο Μιχελάκης αναλύει διεξοδικά μια ιαπωνική εκδοχή του μύθου του Οιδίποδα στην ταινία *Η πένθιμη παρέλαση των ρόδων* (*Funeral Parade of Roses*, 1969) του Τόσιο Ματσουμότο [Toshio Matsumoto]. Εδώ, ο μύθος αντιπαραβάλλεται με το αστικό τοπίο και τις κοινωνικές ταυτότητες, και τα φύλα των χαρακτήρων παρουσιάζονται αντεστραμμένα, συστήνοντας μια ακόμη ανατρεπτική εκδοχή της σχέσης ανάμεσα στην αρχαία τραγωδία και τον σύγχρονο τρόπο ζωής.

Το επίμετρο του βιβλίου («Afterword») αποτελεί ουσιαστικά ένα επιπλέον κεφάλαιο. Συγκεκριμένα, πραγματεύεται τη θέση της 'μηχανής' και τη θέση της τεχνολογίας και των μέσων της. Χρησιμοποιώντας παραδείγματα από το θέατρο (Ζαν Ανουίγ [Jean Anouilh], *Αντιγόνη*· Ζαν Κοκτώ [Jean Cocteau], *Δαιμόνια μηχανή*) και τον κινηματογράφο (Ζυλ Ντασέν, *Φαίδρα*· Μπάμπης Πλαϊτάκης, *Το καλοκαίρι της Μήδειας*· Αρτούρο Ρίπσταϊν [Arturo Ripstein], *Such Is Life* κ.ά.) ο συγγραφέας δείχνει ότι το 'έξωανθρώπινο'/τεχνολογικό στοιχείο μπορεί να αντικαταστήσει στον κινηματογράφο το στοιχείο της θεϊκής παρέμβασης στην αρχαία τραγωδία, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στις τελευταίες σκηνές της *Ηλέκτρας* (*Szerelmem, Elektra*, 1974) του Μίκλος Γιάντσο [Miklós Jancsó]: εδώ ο Ορέστης και η Ηλέκτρα δραπετεύουν χρησιμοποιώντας ένα ελικόπτερο, δίνοντας στο τέχνασμα του από μηχανής θεού μια εξ ολοκλήρου νέα χρήση, που δρα ως καταλύτης για τη μετάβαση από το απροσδιόριστο μυθολογικό παρελθόν στο τεχνολογικό παρόν, στο οποίο ζει το κοινό που παρακολουθεί την ταινία (σ. 221). Συνεπώς, τα τεχνολογικά μέσα δεν είναι παρά ένας τρόπος προσαρμογής των πρακτικών του παρελθόντος στο παρόν, με μια σύγχρονη προσέγγιση που υπηρετεί την αισθητική και τις επικές διαστάσεις του αρχαίου ελληνικού μύθου (σ. 224).

Η μονογραφία του Μιχελάκη αποτελεί μια σημαντική συνεισφορά στη μελέτη της πρόσληψης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όπως και στη μελέτη της θεωρίας και της ιστορίας του κινηματογράφου. Οι θέσεις του συγγραφέα αναπτύσσονται πειστικά και τεκμηριωμένα και η έρευνά του δεν περιορίζεται μόνο στην πλούσια βιβλιογραφία και φιλομογραφία που έχει αποδελτιώσει, αλλά και σε πολυάριθμες κριτικές και συνεντεύξεις θεωρητικών κινηματογράφου καθώς και των ίδιων των σκηνοθετών.

Κάθε ενότητα συνοδεύεται από δυσεύρετα καρτέ ή φωτογραφίες από τα γυρίσματα των ταινιών αυτών, πολλά εκ των οποίων δημοσιεύονται για πρώτη φορά. Επιπροσθέτως, όπως σημειώνει και η Άννα Πούπου στην αγγλόφωνη κριτική της για το *Greek Tragedy on Screen*, ο Μιχελάκης παρουσιάζει μια σειρά από ιδέες σχετικά με την πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας, που όχι μόνο αποτελούν πρόσφορο έδαφος για περαιτέρω έρευνα και διεπιστημονική μελέτη, αλλά ανοίγουν και νέες διόδους για τη μελέτη τραγικών αναφορών στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο ή και σε άλλες μορφές τέχνης γενικότερα.<sup>9</sup> Πράγματι, οι ιδέες που ο συγγραφέας εισάγει δίνουν μια νέα διάσταση στην προσεγγίση της αφήγησης μιας ταινίας, είτε αυτή έχει να κάνει με το κείμενο και την αφήγηματολογία, είτε με τη θεωρία και την κριτική του κινηματογράφου. Εστιάζοντας στη μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας στη σύγχρονη κοινωνία, το βιβλίο συνιστά ένα χρήσιμο εγχειρίδιο για κάθε σύγχρονο μελετητή, όπως και για οποιονδήποτε αναγνώστη που ενδιαφέρεται τόσο για την πρόσληψη της αρχαιότητας όσο και για την ιστορία του κινηματογράφου.

Λευτέρης Κεφάλας

---

<sup>9</sup> Anna Poupou, «Book Review: *Greek Tragedy on Screen*, by Pantelis Michelakis», *Filmicon, Journal of Greek Film Studies*, (2015) [<http://filmiconjournal.com/blog/post/37/greek-tragedy-on-screen> (6/2/2015)].